

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Citare dalla fine della storia. Die Hamletmaschine di Heiner Müller

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1509319> since 2016-07-20T08:05:55Z

Publisher:

Edizioni dell'Orso

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

This is the author's final version of the contribution published as:

Bonifazio Massimo. Citare dalla fine della storia. Die Hamletmaschine di Heiner Müller. Edizioni dell'Orso. 2015. pp: 51-60.

in

Riscritture e ritraduzioni. Intersezioni tra linguistica e letteratura tedesca

When citing, please refer to the published version.

Link to this full text:

<http://hdl.handle.net/2318/1509319>

Massimo Bonifazio

Citare dalla fine della storia.
Die Hamletmaschine di Heiner Müller

Die Hamletmaschine (1977)¹ di Heiner Müller rappresenta un esperimento estremo di riscrittura, che si limita ad alludere a un testo e incorporarne dei frammenti – minimi ma inequivocabili –, aprendosi all’innesto di una molteplicità di altre citazioni, assemblate in un organismo che è allo stesso tempo compattissimo e inafferrabile per il suo alto grado di disgregazione². Essa è un luogo privilegiato per misurare il conflitto fra teatro e letteratura che sta al centro di molte delle riflessioni di Müller³. La riscrittura che viene messa qui in campo non riguarda solo i rimandi letterali o la ripresa di motivi e tematiche preesistenti, ma si configura soprattutto come rielaborazione del concetto stesso di arte drammatica: ciò che a Müller sta a cuore è «riscrivere il teatro»⁴, creando nuove dinamiche fra i suoi protagonisti. Il testo in particolare non è un rigido feticcio filologico, un intangibile oggetto da museo, ma un dispositivo per mediare la circolazione di energia e di rinnovamento fra autore, attori e pubblico. In questo senso dev’essere trasformabile – come sono trasformabili gli altri protagonisti – e non deve sottostare a regole rigide né all’obbligo della chiarezza, funzionale

¹ Seguo il testo H. Müller, *Die Hamletmaschine*, in Mauser, Rotbuch/Verlag der Autoren, Berlin 1978, pp. 89-97, di seguito indicato con «Hm» seguito dal numero di pagina.

² Per le citazioni sulle quali è strutturato il testo cfr. J. Jourdeuil, *Die Hamletmaschine*, üb. von J. Kasper, in *H. Müller Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, hrsg. von H.-Th. Lehmann, P. Primavesi, Stuttgart, Metzler, 2003, pp. 221-227; L. Rega, *Die Hamletmaschine di Heiner Müller*, in «Prospero» 1 (1994), pp. 122-132.

³ Cfr. H. Müller, «Literatur muß dem Theater Widerstand leisten». *Ein Gespräch mit Horst Laube über die Langweiligkeit stimmiger Stücke und eine neue Dramaturgie, die den Zuschauer bewußt fordert* (1975), in H. Müller, *Gesammelte Irrtümer*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. M., 1986, pp. 14-30, qui p. 18.

⁴ Cfr. il volume di F. Quadri (a cura di), *Heiner Müller. Riscrivere il teatro*, Milano, Ubulibri, 1999.

alla comprensione razionale ma non a quella comprensione di grado differente, 'esistenziale', a cui mira Müller.

Mi sembra interessante partire da una riflessione dello scrittore:

Me ne sono reso conto con *Hamletmaschine*: dopo aver scritto questo testo, ho avuto per la prima volta... anzi non era la prima volta: la prima fu con *Mauser*, non avevo la benché minima idea di che cosa potesse essere una realizzazione scenica. Era un testo, e per quel testo nella mia immaginazione non c'era né spazio, né scena, né attori, niente. Come se fosse scritto in uno spazio insonorizzato. Poi mi è successo sempre più spesso. Per *Hamletmaschine* è la stessa cosa: ci sono indicazioni sceniche così disperate, tutte irrealizzabili, un sintomo del fatto che non potevo più immaginare delle possibilità di realizzazione e che non vedevo più uno spazio dove farlo. In fondo questo vuol dire che si tratta di opere o di testi che hanno come unico teatro il mio cervello, per esempio, o la mia testa. Che sono rappresentati in questo cranio. Come farli in teatro? È il nocciolo stesso della provocazione teatrale di Artaud, che è a stento una teoria ed è diventata soltanto un metodo. Un teatro di flussi cerebrali, dunque, e di nervi cranici⁵.

Lo spazio sospeso in cui sono collocate opere come *Mauser* e *Hamletmaschine*, con le loro peculiarità formali, richiama direttamente dei contenuti – ad esempio la crisi delle possibilità di rappresentazione. Uno degli aspetti certamente più interessanti dell'opera di Heiner Müller è l'attenzione posta alla forma come veicolo di significati, al di là dei contenuti espliciti. L'insistenza sulla realtà teatrale nel testo, ad esempio (la presenza dell'«interprete» di Amleto, il «dramma che non ha più luogo», il testo che la madre dimentica, il suggeritore che «marcisce nella sua buca», insieme a molti altri elementi) rimanda alla sequenza degli attori in Shakespeare, a cui Amleto assegna una valenza rivelatrice della verità; ma richiama anche il gioco delle maschere e la rigidità dei ruoli sociali nella vita quotidiana. Inoltre, per Müller il teatro non cita, bensì rivive, in una dimensione rituale e «festiva» di cui lo scrittore sente la mancanza nel teatro contemporaneo occidentale (compreso ovviamente quello della DDR), ridotto a luogo in cui si vendono merci⁶. Allo stesso modo i monologhi di *Hamletmaschine* riprendono ovviamente quelli shakespeariani, ma conducono all'estremo il loro

⁵ H. Müller, *Theater ist Krise*, conversazione con Ute Scharfenberg, 16 ottobre 1995, in F. Hörnigk, M. Linzer, F. Raddatz, W. Storch, H. Teschke (Hg.), *Kalkföll. Für H. Müller*, Berlin, Theater der Zeit, 1996, p. 141; trad. it. (da me lievemente modificata) di B. Luzenberger in J. Jourdeuil, *L'ultima pièce*, in H. Müller, *Teatro IV. Germania 3. Spettri sull'uomo morto*, a cura di P. Kammerer, Milano, Ubulibri, 2001, pp. 9-19, qui p. 17.

⁶ Cfr. l'intervista a Müller di D. Barnett, "Ich erfinde gerne Zitate", in «GDR Bulletin» 22, 2 (1995), pp. 9-13, in part. p. 9.

portato problematico circa l'identità; e riflettono ancora più intensamente sul contrasto fra parola e azione. Tutta la I parte di *Hamletmaschine*, ad esempio, appare recitata – anche le didascalie teatrali, che non sono in corsivo. Così le annotazioni «Entrata di Orazio» e «Uscita di Polonio»⁷ si inseriscono nel *continuum* del discorso, perdendo di concretezza: l'azione sembra svolgersi unicamente nel cervello di chi parla. Allo stesso modo ciò che viene raccontato – ad esempio l'amplesso con la madre – si riduce soltanto a una serie di enunciazioni di cui non si può dire se descrivano qualcosa o se siano mere proiezioni fantasmatiche, che richiamano l'impotenza di fondo del soggetto ad agire. Il monologo di colui che era Amleto – al pari dell'opera dello scrittore teatrale – ingloba in sé il mondo, sottraendogli sostanza e credibilità; in questo modo si avvicina alle farneticazioni della malattia mentale, altro elemento già problematico nel testo shakespeariano, alludendo anche alla possibilità (o impossibilità) di comunicare grazie al teatro, e di comunicare *tout court*.

Anche la scelta di evidenziare la complessità del ruolo di chi parla nel testo appare in questo senso molto interessante. Sull'onda di Shakespeare, all'Amleto mülleriano non compete un'identità stabile, come asserito con forza dalla tensione che nasce fra varie enunciazioni del testo: «Io ero Amleto», «Io impersono Amleto», «Io voglio essere una donna», «Io non sono Amleto»⁸, tutte a loro modo poste *ex negativo*, e segnalatrici dunque di un vuoto. Anche la presenza – «*se il mio dramma avesse ancora luogo*»! – «su entrambi i lati del fronte, fra i fronti, sopra di essi»⁹, affermata nella IV parte del testo, segnala lo spaesamento e la sostanziale assenza di punti di riferimento. Nell'*Amleto* shakespeariano la mancanza di iniziativa del protagonista ha come controparti non solo il cinismo del potere di Claudio e dei suoi accoliti, ma anche – nel IV atto – il tentativo rivoluzionario imbastito da Laerte, poi trasformato in un compromesso con Claudio per l'uccisione di Amleto. Di fronte allo stesso delitto, l'uccisione del proprio padre, Laerte non ha remore di alcun genere, e non esita a trascinare altri – il popolo – nelle sue mire di vendetta, salvo poi accordarsi con Claudio per la morte del principe. Müller coglie questo complesso come uno spunto evidentemente politico, e lo traspone nella IV parte di *Hamletmaschine*. Il titolo *Pest in Buda* rimanda in maniera palese alle speranze di rinnovamento nei movimenti di protesta di Budapest e Praga, ai momenti di apparente accelerazione

⁷ «Auftritt Horatio», «Exit Polonius». Hm, p. 90.

⁸ «Ich war Hamlet», «Ich spiele Hamlet», «Ich will eine Frau sein», «Ich bin nicht Hamlet». Hm, pp. 89, 91, 92 e 93.

⁹ «Mein Platz, wenn mein Drama noch stattfinden würde, wäre auf beiden Seiten der Front, zwischen den Fronten, darüber». Hm, p. 94.

della storia poi soffocati nel sangue dalle rigidità del sistema socialista. Tuttavia nel testo mülleriano la rivolta sembra avere motivazioni futili, come «il regolamento sul traffico durante l'orario di lavoro»¹⁰; il protagonista monologante è allo stesso tempo rivoltoso e potente protetto dal vetro blindato, è «sputo e sputacchiera coltello e ferita zanna e gola collo e cappio»¹¹. Allo stesso modo è «intercambiabile» il nome dell'uomo che «ha fatto la storia», e il cui monumento è stato ora gettato a terra dagli avversari, nel quale si rispecchia ovviamente il padre di Amleto, messo in ombra dallo zio subito dopo la sua morte. La «pietrificazione» di cui si parla nel testo è anche quella della «speranza che non si è realizzata»¹², in questa dinamica dove il potere muta volto ma non sostanza e non appare in grado di introdurre novità positive nella vita degli esseri umani. Il soggetto della *Hamletmaschine* non ha alternative da opporre al potere; è anzi conscio di essere semplicemente un altro suo aspetto, una sua differente possibilità fenomenica e un suo strumento. Il brano del monologo della IV parte che ha come pilastri le due affermazioni «Non voglio più uccidere» e «Voglio essere una macchina»¹³ sembra andare in questa direzione: l'unico modo per proteggersi dalla violenza appare il ritorno all'indeterminatezza del *bios* (ritirarsi nelle proprie viscere) oppure l'approdo a un'esistenza che non preveda forme di pensiero, sempre apportatrici di dolore. In entrambi i casi al centro del desiderio del soggetto vi è la rinuncia a sé stesso, l'obliterazione della coscienza, processo a cui allude la «lacerazione della foto dell'autore». Il rimando è ambiguo: l'entità autoriale è garante di un «io indiviso», è cioè depositaria di valori utilizzabili qui rifiutati, oppure condivide le esitazioni di Amleto e il suo desiderio di svanire e di non essere mai esistito?

Tornando al discorso della riscrittura, mi pare interessante un altro frammento di intervista mülleriana. Alla domanda «La scrittura drammatica deve continuamente rifarsi a modelli precedenti?», lo scrittore rispondeva così:

Mi trovi un dramma di Shakespeare frutto della sua invenzione, a livello di trama; non c'è neppure un solo soggetto drammatico inventato da Sofocle o da Eschilo. Solo nel periodo storicamente circoscritto della drammaturgia borghese si è imposto il concetto di originalità, che ha le sue origini nella proprietà privata. Il dramma è sempre stato un prodotto tardivo, frutto di una crisi, del passaggio da un'epoca a un'altra; una sorta di riepilogo, la summa di un periodo storico e quindi

¹⁰ «Gegen die Verkehrsordnung während der Arbeitszeit». Hm, p. 94.

¹¹ «Speichel und Spucknapf Messer und Wunde Zahn und Gurgel Hals und Strick». Hm, p. 95.

¹² «Die Versteinerung einer Hoffnung. [...] Die Hoffnung hat sich nicht erfüllt». Hm, p. 93.

¹³ «Ich will nicht mehr töten», «Ich will eine Maschine sein». Hm, p. 96.

anche il progetto di un'epoca nuova, ma sempre sulla base di quella vecchia. Cosa che porta inevitabilmente a riallacciarsi al patrimonio antico, a dargli nuova forma¹⁴.

Con la consueta densità dialogica, Müller mette qui sul tavolo diversi aspetti interessanti per il discorso che stiamo conducendo. L'ossessione per ciò che è nuovo e originale viene riportata al feticismo della cultura borghese per la proprietà privata, e quindi neutralizzata: paradossalmente essa non fa parte del bagaglio di un teatro davvero rivoluzionario. Lo scrittore sottolinea il carattere di «summa del periodo storico» del dramma, e insieme il suo essere una sorta di «progetto» per il futuro. Il ragionamento vale evidentemente non tanto per le singole opere, quanto per l'insieme dell'attività drammatica. Nel caso specifico della *Hamletmaschine*, il «riepilogo» della nostra epoca risulta da un coacervo di monologhi – legati ad atti o intenzioni di violenza – e di brevi dialoghi, disturbanti perché dimostrano l'impossibilità di forme costruttive di comunicazione. Amletica e meccanica è la situazione del soggetto contemporaneo, soprattutto dell'intellettuale, che vive nel duplice scorno di riuscire a leggere il presente – di sapere chi sono gli assassini; di conoscere cioè perfettamente i rapporti di potere – ma di non riuscire a intessere un'azione che sia efficace. Questo stallo è dovuto sì a impedimenti esterni, ma prima di tutto, amleticamente, ad una forma di viltà e di ignavia soggettiva da cui l'individuo non sa trarsi fuori, tanto da desiderare di venire «risparmiato a sé stesso», di «ritirarsi nelle proprie viscere» e di essere «una macchina»¹⁵, vale a dire, come già si accennava, di rinunciare alla propria esistenza individuale.

A rendere ancora più insormontabili gli ostacoli della viltà personale contribuiscono vincoli subcoscienti, ai quali allude la fine del monologo della I parte del testo. Le fantasie edipiche ivi presenti creano una costellazione estremamente interessante. Abbiamo già notato come le parole del personaggio mülleriano vengano pronunciate in un vuoto, che non consente di capire se ad esse corrispondono o meno delle azioni. Egli “mette in scena” i desideri dell'*infans*, di colui che non ha ancora parole. Riportato su questo piano, anche il rapporto con il padre e con lo zio muta radicalmente di segno. Entrambi diventano infatti rivali del soggetto, perché hanno posseduto la madre; ma lo zio è anche idealmente suo complice, perché ha portato a termine l'assassinio che

¹⁴ H. Müller, *La forma nasce dalle maschere. Shakespeare, Genet e il ruolo della drammaturgia*, intervista di O. Ortolani, in *Tutti gli errori. Interviste e conversazioni 1974-1989*, Ubulibri, Milano, 1994, p. 115-124, qui p. 119 sg.

¹⁵ «Ich wäre mir erspart geblieben», «Ich will eine Maschine sein». Hm, p. 90.

l'infante avrebbe voluto compiere senza esserne in grado. Questa posizione "infantile" del soggetto origina un insuperabile senso di inferiorità – esattamente come nel sempre frustrante rapporto con la figura paterna del conflitto edipico. È interessante la serie di enunciazioni rivolte al padre nel passaggio che comincia con «Ecco lo spettro che mi ha generato»¹⁶, che rivelano un'assoluta mancanza di pietà del soggetto per il padre morto. È evidente che il desiderio di vendetta per il suo assassinio non è null'altro che un'imposizione sociale, come dimostra la «falsa citazione»¹⁷ che comincia con «DOVREI IO / PERCHÉ È USO»¹⁸.

Nel testo è preponderante una visione malinconica della realtà (chiaramente associata anche all'Amleto shakespeariano), tutta virata sui colori della decomposizione e della morte. Questa è una presenza ossessiva in Müller, sia come simbolo della violenza interumana, sia come angosciante limite ultimo dell'esistenza soggettiva. Evidente *pendant* a questa malinconia è il «disgusto»¹⁹ della IV parte, causato dalle menzogne e dai disvalori della società capitalista: «la lotta per i posti i voti i conti in banca», «le cicatrici della battaglia consumista», la «povertà senza la dignità del coltello del tirapugni»²⁰. Il discorso vira poi improvvisamente: il «disgusto» entra in quell'ambito complicato che sono i privilegi degli intellettuali tedesco-orientali (ad esempio la maggiore libertà di movimento rispetto al resto della popolazione, cui alludono «gli aeroporti»), fino a identificarsi con i privilegi stessi. La rinuncia all'identità soggettiva è prima di tutto un modo per dimenticare il disgusto – anche verso sé stessi e la viltà cui già si faceva cenno. In questo desiderio di «ritirarsi nelle proprie viscere» emerge infatti il pensiero della propria condizione di privilegio: «Da qualche parte si fanno a pezzi dei corpi, affinché io possa dimorare nella mia merda. Da qualche parte si squartano corpi, perché io possa stare solo col mio sangue»²¹. Questo squilibrio si ricollega al «pietrificarsi della speranza», che viene ribadita dallo slogan delle «tre donne nude: Marx Lenin Mao». Müller utilizza qui una delle più pregnanti formulazioni marxiane, della quale ancora nel 1995, in un intervento su Ernesto Cardenal, ribadirà il carattere di «ardente nucleo teologico del

¹⁶ «Hier kommt das Gespenst das mich gemacht hat». Hm, p. 90.

¹⁷ Cfr. H. Müller, *Ich erfinde gern Zitate*, intervista con D. Barnett, in «GDR Bulletin» 22, 2 (1995), pp. 9-13, qui p. 13.

¹⁸ «SOLL ICH / WEILS BRAUCH IST». Hm, p. 90.

¹⁹ «Ekel». Hm, p. 95.

²⁰ «[Der] Kampf um die Posten Stimmen Bankkonten», «[Die] Narben der Konsumschlacht». Hm, p. 95.

²¹ «Irgendwo werden Leiber zerbrochen, damit ich wohnen kann in meiner Scheiße. Irgendwo werden Leiber geöffnet, damit ich allein sein kann mit meinem Blut». Hm, p. 96.

marxismo»²²: «l'imperativo categorico di rovesciare tutti i rapporti nei quali l'uomo è un essere degradato, assoggettato, abbandonato, spregevole»²³. Il soggetto monologante della *Hamletmaschine* riprende allora i panni di Amleto, per poi entrare nella corazza con l'ascia piantata nell'elmo, identificandosi così con il padre – non in quanto vittima, ma in quanto detentore del potere. Immediatamente spacca i crani di «Marx Lenin Mao», figure alternative di padri/madri, anch'esse tradite dal soggetto. Giunto finalmente a deliberare un'azione concreta, Amleto non vendica il padre, né interviene nelle ingiustizie compendiate nel sinistro e pregnantissimo slogan «Heil COCA COLA»²⁴. Il potenziale liberatorio dell'«imperativo categorico» marxiano viene quindi radicalmente negato; il soggetto fa tacere con la violenza le voci che disturbano il suo «ritrarsi nelle viscere», e per farlo si trasforma nel padre, cioè nel potere. Ne consegue la glaciazione, ossia l'immobilità e la fine della storia²⁵.

Se questo è il desolante «riepilogo dell'epoca», quale sarà il «progetto» espresso nella *Hamletmaschine*? Esso è probabilmente da cercarsi nel sanguinario *redde rationem* di chi ha «smesso ieri di uccidersi» e possiede un'identità più salda dell'interprete di Amleto, se può dire senza titubanze «Io sono Ofelia»²⁶ e affermare sé stessa tramite la distruzione degli «strumenti della [sua] prigionia». Come già per Amleto, resta incerto nella II parte se alle sue intenzioni corrisponda un'azione concreta; ma certamente la nettezza delle sue parole contrasta con il solipsismo del protagonista maschile. Il programma di distruzione è un passo avanti nel cammino di liberazione del soggetto perché trae origine dalla coscienza di essere stata sfruttata, e disconosce la passività del suicidio come mezzo per uscire da una situazione apparentemente senza scampo. La posizione di Ofelia è però resa problematica nel testo da diversi elementi. Il primo è lo spiazzante riferimento a Elettra, che realizza uno spostamento di senso oltremodo notevole. L'Elettra del mito classico è una parente stretta di Amleto, perché come lui è irresoluta e sostanzialmente immobile, sebbene conosca la verità e avverta la vendetta come un dovere. Solo l'intervento esterno di Oreste – un intervento

²² «Theologischer Glutkern des Marxismus». Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=3NNXFUJjHMM>.

²³ «[Das] kategorische[] Imperativ, alle Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist». K. Marx, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung*, in K. Marx, F. Engels, *Werke*, Dietz, Berlin, 1957, p. 385.

²⁴ Hm, p. 95.

²⁵ Cfr. L. Rega, *Die Hamletmaschine*, cit., p. 126.

²⁶ «Ich bin Ofelia». Hm, p. 91.

maschile che ribadisce la sua subalternità di donna – la sottrae all'inazione. Elettra è poi figura simbolo del complesso psicologico che in Freud fa da *pendant* a quello edipico, su cui Müller come abbiamo visto calca la mano nella I parte, e in questo senso incarna nuovamente quei lacci interiori che impediscono l'azione fattiva. Il secondo elemento è la posizione di Ofelia nella III parte, *Scherzo*. Essa è qui molto più vicina al modello subalterno incarnato dalla regina, nel quale la donna trae vantaggio dalla sua sottomissione; Ofelia infatti è vestita da prostituta, esegue uno strip-tease e si apparta con «Claudio/Amleto padre», personificando la condizione di oggetto costruito intorno ai desideri maschili e quindi privo di un sé. È interessante che nella IV parte l'interprete di Amleto dica di provare disgusto anche per «i corpi degradati delle donne»²⁷, come se questo gli stesse a cuore; e tuttavia non mostra alcuna empatia per la madre – che pure non è un soggetto autonomo, bensì un oggetto, definito unicamente dal suo possessore. Del resto lo stesso Amleto desidera possedere la madre, e non liberarla, o liberarsi *insieme* a lei. Anche in *Scherzo* c'è un richiamo chiarissimo all'indifferenza per la condizione femminile di Amleto, il quale «osserva [...] con l'atteggiamento di un visitatore di museo (di teatro)»²⁸ le «donne morte», ossia le varianti di Ofelia sofferente. Il desiderio del protagonista di «essere una donna» sembra quasi delineare una forma di invidia per lo status oggettivo di subalternità (mitigata dalla possibilità di prostituirsi e dunque trarre vantaggio dal propria condizione); Amleto non sa invece uscire in alcun modo dalla sua inerzia, come abbiamo visto. La misteriosa «Madonna con il cancro al seno» è l'altra variante femminile classica, legata al modello oleografico della sacra famiglia, di cui essa è il centro. Il tumore «abbagliante come un sole» è un segnale ironico dei risvolti patologici di questo modello.

Il terzo elemento problematico è il contrasto, nella V parte, fra l'annuncio del programma di distruzione e ciò che avviene sulla scena. Ofelia/Elettra si vuole allontanare definitivamente dalla «gioia della sottomissione», affermando in sua vece «l'odio, il disprezzo, la rivolta, la morte»²⁹, che hanno un compendio nella terribile profezia conclusiva, notoriamente ripresa da una frase di Susan Atkins, della “famiglia” di Charles Manson. Ma mentre enuncia la sua rivolta, seduta su una sedia a rotelle, due uomini vestiti da medico la lasciano dai piedi al capo con delle bende; la pièce si conclude con Ofelia immobile sulla scena; il bianco ieratico del bendaggio richiama da vicino la «glaciazione» con cui si conclude la

²⁷ «Die erniedrigten Leiber der Frauen». Hm, p. 95.

²⁸ «Hamlet betrachtet [...] mit der Haltung eines Museums (Theater)-Besuchers». Hm, p. 92.

²⁹ «Nieder mit der Glück der Unterwerfung. Es lebe der Haß, die Verachtung, der Aufstand, der Tod». Hm, p. 97.

IV parte. «Riepilogo» e «progetto» sono sinistramente vicini, in questo testo così denso, e si orientano entrambi in maniera pessimistica:

Dallo STAKANOVISTA fino alla HAMLETMASCHINE è tutta una storia, un lento processo di riduzione. Con la mia ultima pièce HAMLETMASCHINE ha trovato una fine. Non c'è più sostanza per un dialogo, perché non esiste più la storia³⁰.

³⁰ «Vom LOHNDRÜCKER bis zur HAMLETMASCHINE ist alles eine Geschichte, ein langsamer Prozeß von Reduktion. Mit meinem letzten Stück HAMLETMASCHINE hat das ein Ende gefunden. Es besteht keine Substanz für ein Dialog mehr, weil es keine Geschichte mehr gibt» (1978). H. Müller, *Gesammelte Irrtümer*, cit., p. 54.